pensam parecem ignorar que o talento não tem localidade, fato reconhecido na Europa. A Ópera, a Grande Ópera de Paris, a capital das civilizações modernas, como começou? Com esse concurso do estrangeiro". Define, então, o que entende por ópera nacional: "O talento é cosmopolita, pertence a toda parte. A ópera é nacional, porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui de arte dramática, que é outra tese. A forma aqui não descora nem de leve a legitimidade esplêndida da idéia altamente patriótica".

Pipelet não causa frisson no público e é recebida com indiferença pelos folhetinistas. Não há quase repercussão. O cronista da *Revista Teatral* descreve a volta à cena da ópera no Teatro de São Januário em fevereiro de 1860, representada em comemoração ao retorno de Dom Pedro II da Europa. A primeira coisa que o crítico observa é a falta de iluminação, a ausência de público e do imperador, que não comparece apesar do anúncio do espetáculo. "Sem decorações a sala, sem concorrência as cadeiras, sem força o gás, e terminando por velas acesas na orquestra, parecia mais uma cerimônia fúnebre, que um regozijo público."[510] Os músicos interpretaram mal a partitura. Arregimentada às pressas, a orquestra dirigida por Gioacchino Giannini parecia imitar mais "uma orquestra de barbeiros que música de um teatro tão subvencionado".[511] Enquanto Giannini se mostrava contrariado com a orquestra, o ponto do teatro marcava o compasso para o coro. "Não falaremos do desempenho de *Pipelet*. Isso seria enfadonho, horrível e espantoso para quem o viu tão regularmente no Teatro de São Pedro." Ainda assim, o folhetinista se debruça sobre as falhas dos músicos e do contra-regra: "O gás e os ouvidos fugiam a essa academia de música deslocada e fracionada como quem foge a um animal bravio", afirma. "A partitura de *Pipelet* foi mais mutilada do que um cadáver em mãos de anatômicos. Um tirou-lhe uma ária, outro um dueto, e todos a cena final. Foi tão horroroso o enterro quanto agonizante a morte do Pipelet." Poupa apenas os desempenhos de Carlota, Ribas, Trindade e Amat.

Se o final de *Pipelet* resulta melancólico, Machado de Assis relata as primeiras récitas da ópera com palavras positivas: "O desempenho da mesma maneira que o primeiro, fez nutrir esperança de uma boa companhia de canto".[512]

Com essa manifestação de esperança, despede-se o folhetinista das resenhas líricas. Termina sua atividade no dia 1º de janeiro de 1860 com uma revista sobre teatro dramático. O escritor se filiou de corpo e alma à campanha de construção da Ópera Nacional. Sua *Pipelet* desapareceu, toldada por manifestações mais estrepitosas. No ano seguinte, fará o libreto da zarzuela *As Bodas de Joaninha*, de Martin Allé, com repercussão nula.

510. "Chronica Theatral – domingo 19 de fevereiro de 1860". *Revista Theatral*, Rio de Janeiro, 19/02/1860. p. 44.
511. Idem, p. 45.
512. "Revista Theatral". *O Espelho - Revista Semanal de Litteratura*, Rio de Janeiro, 11/12/1859. p. 09.

p.197

Talvez em razão de seu desapego em relação ao teatro lírico, pôde Machado de Assis prestar atenção em aspectos e detalhes que seus colegas de trabalho não eram capazes de perceber. Deu importância à música instrumental, tendo freqüentado a temporada do Teatro Ginásio Dramático, e a questões estéticas, mesmo que dentro do contexto frívolo da ópera italiana. O que predomina no folhetinista é o bom senso e a conseqüente incapacidade de tomar partido. É um diletante racional que aponta para uma etapa futura não muito distante da vida musical, quando o lirismo italiano dá lugar ao culto à música pura. Em crônicas ulteriores, repetirá o procedimento, num "bailado dos espíritos"[513] mais complexo, em que os concertos e a influência da música alemã estão presentes. Como cronista, Machado de Assis desenvolve um estilo excursivo, mais ao estilo alencariano, em sua produção posterior. Não se dedica muito à ópera, dando preferência a assuntos gerais, em que a música comparece lateralmente. Cultivará um estilo e um gênero de crônica nas séries "Comentários da Semana" de *O Diário do Rio de Janeiro* (1861-1867), "Crônicas do Dr. Semana", na *Semana Ilustrada* (1861-1864), "Crônicas", para *O Futuro* (1862-1863), *Notas Semanais* (1878), *Balas de Estalo* (1884), *Bons Dias!* (1888) e *A Semana* (1893-1897). Em muitos desses textos, manifestará a nostalgia do folhetinismo de sua juventude.

Carlos Gomes, o messias nativista

Cronistas e melômanos do passado e do presente vão aos poucos abrindo os ouvidos para o projeto de José Amat. Além de Machado de Assis, que traduz operetas e escreve um libreto, Gonçalves Dias compõe duas dezenas de canções "nacionais" em parceria com o empresário espanhol. José de Alencar escreve o libreto de *Noite de São João*, com música de Elias Álvares Lobo. Subitamente, jovens compositores de São Paulo acorrem à capital, com seus temas locais e nativistas, com sabor caipira de modinha misturada à música italiana. A ópera de Elias Álvares Lobo celebra no palco uma *Noite de São João* no interior, com seus costumes e gracejos. Algo, talvez, a que a corte não estava preparada.

Finalmente surge Antônio Carlos Gomes. Na imprensa, a repercussão de *A Noite do Castelo*, representada em 4 de setembro de 1861 no Teatro Lírico Fluminense, é enorme. Todos se manifestam a favor do jovem compositor. De repente, todos descobrem que há um compositor a festejar por sua universalidade e por não destoar do gosto lírico dominante. Um de

513. A expressão é de Machado de Assis nas "Notas Semanais", 11/08/1878. In: ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, vol. III. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985. p. 399.

seus entusiastas chama-se Joaquim de Saldanha Marinho (Olinda, 1816 – Rio de Janeiro, 1895) bacharelou-se em Direito, em Olinda, e mudou-se para a Corte em 1848. Assumiu a direção e o Folhetim do *Diário do Rio de Janeiro* em 1860. Foi deputado em duas legislaturas pela província de Pernambuco (1861-1866) e, em 1868, senador pelo Ceará. Foi Grão-Mestre do Grão-Oriente do Brasil e Conselheiro do Imperador. Suas crônicas são repletas de referências à Maçonaria. Em sua coluna, intitulada mecanicamente "Parte Literária", ele comemora a estréia de *A Noite do Castelo*, do compositor paulista Carlos Gomes e libreto de Antônio José Fernandes dos Reis, baseada no poema de Antônio Feliciano de Castilho, como a concretização da arte nacional, uma espécie de vingança às injustiças e ao esquecimento imprimidos ao Mozart brasileiro: "A musa da arte nacional rasgou o crepe que a encobria desde a morte de José Maurício: um novo filho, bem seu – seu pelo berço, pela educação, pelo sentir –, vai continuar a tradição do passado, reavivar a chama quase extinta da pira sagrada".[514] Ela se corporifica no "mancebo pálido, de olhar ardente e longos cabelos negros". O moço se chama Antônio Carlos Gomes, vindo da vila de São Carlos (futura Campinas), província de São Paulo. É ele que, aos 22 anos, realiza os sonhos da nação nascente e se torna celebridade instantânea. Saldanha Marinho valendo-se de metáforas esotéricas, descreve-o como o salvador da memória de velhos compositores nacionais, como Giannini, Rosa e Arvellos. Para ele, *A Noite do Castelo* sintetiza a história da ópera, pois possui um pouco de *Fidelio*, *Don Giovanni*, muito do Verdi de *Rigoletto* e *Luisa Miller*, mas, sobretudo, exibe um toque original. Há algo de nativo e selvagem em Gomes percebido pelos críticos da Corte, impressão que se repetirá quando o músico estrear *Il Guarany*, em 1870. "As brisas agrestes das cercanias de São Paulo vibrando nas harpas eólias da mata virgem, foram que lhe despertaram na alma os tesouros de melodias que lá depusera o Criador." A partitura de Gomes se filia à escola de Verdi ("o Byron, ou Victor Hugo da música"), mas alguns elementos denunciam originalidade. "A sua instrumentação é fácil, brilhante, colorida, engenhosa, cheia de efeitos novos, quase profunda", descreve o folhetinista. Suas melodias possuem "paixão e suavidade". O cronista diz não escrever para especialistas. Se assim o fizesse, faria uma "análise sibilina e tecnológica daquilo com que em geral o público não se importa". Prefere julgar a ópera "através do prisma do sentimento, que as mais das vezes é o melhor para se avaliar uma obra como a ópera de A. C. Gomes". Marinho não quer, com isso, desprezar a crítica: "Sem ela, e mesmo da mais severa, os melhores talentos ficam incorretos, abastardam e amesquinham suas próprias

514. "Ópera Nacional. – *A noite do Castelo* – Ópera original brasileira em 3 atos, por Antônio Carlos Gomes". *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 06/09/1861. p. 01.

qualidades e por fim morrem de uma apoplexia de vaidade deixando envergonhados os próprios que os ajudaram a adquirir a moléstia do que deviam finar-se". Dá início à análise, que se estenderá no folhetim seguinte. A partitura é prodigiosa, pois foi criada por um provinciano que não teve nem tempo nem ocasião para aprender mais que os rudimentos da música. A ópera exibe efeitos instrumentais e harmonias dignas de professores amestrados na arte musical. E, como drama, alcança o máximo de efeito possível. "Vozes e instrumentos casam-se em um canto apaixonado que seduz e arrebata." No final, ovacionado, coberto de flores e glórias, Gomes, com lágrimas espantadas nos olhos, foi conduzido à sua casa por uma banda de música e damas e cavalheiros que haviam saído da ópera.

A aparição de Gomes ocorre no momento exato em que a opinião pública, manifestada e sistematizada pelos folhetinistas, deseja a chegada de uma espécie de messias lírico nativo. É a epifania do esperado durante trinta anos de atividade do folhetim crítico.

Invocando o filósofo alemão romântico Friedrich Schlegel e trazendo à tona exemplos dos mestres da ópera, Joaquim Saldanha Marinho investe novamente na *Noite do Castelo*. Mais uma vez sobre o estilo do jovem maestro: "Ninguém lhe dirigiu os passos: no peristilo vendaram-lhe os olhos, e só uma força oculta, irresistível e imorredoura – essa força que arrasta o espírito para a contemplação do sublime –, encaminhou-o para o oriente, e, restituindo-lhe a vista, deixou-o extasiado diante da senda luminosa que descobria no horizonte".[515] Gomes poderia, segundo o crítico, prestar tributo a Bellini, Rossini e sobretudo a Verdi. Mas há um elemento essencial que não pode ser esquecido, uma instituição modesta e patriótica que acena com grande desenvolvimento para a arte nacional: a Ópera Nacional. Numa curiosa alteração dos hábitos do folhetim, Saldanha Marinho se ocupa dos desempenhos ao final da louvação ao jovem mestre. "A execução instrumental foi brilhante, a vocal foi além do que se esperava, salvo um outro senão, que em vista do desempenho geral facilmente se desculpa." A soprano Luiza Amat, no papel principal, superou-se. Conseguiu agradar ao longo da representação. Sobretudo no dueto com Guillemet, no último ato, revelou gosto por vocalizações e "uma expressão artística em todos os gestos, recursos realmente valiosos que o público não lhe conhecia em tão larga escala e que ela parecia ter guardado para a estréia do jovem maestro, mostrando assim que esse dia deveria ser o primeiro da Ópera Nacional desde a sua inauguração até o presente". Claro, observa o crítico, Gomes sonhava com anjos de Rembrandt e com a Malibran para interpretar a personagem Leonor, que atua "de cabelos

515. "Variedade. *A Noite do Castelo*, Ópera de Antônio Carlos Gomes". *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 06/09/1861. p. 02.

p.200 p.201

soltos e desgrenhados". E Luiza "não fez mais do que realizar o sonho". Saldanha Marinho já revela um conhecimento menos superficial da música e dos fatos da cultura. Já não é o principiante sedento para mostrar seu brilhantismo em público. A crítica amadurece, alcança a maioridade depois de errar e se apaixonar em excesso.

Ressonâncias da noite memorável estão no folhetim de M.A., num artigo solto para o *Jornal do Commercio* em 9 de outubro de 1861. Intitulado "Ópera Nacional", é escrito em prosa poética. A idéia – o projeto da ópera nacional – materializa-se enfim na espécie da harmonia. "Ela abraça a realidade e o idealismo, como rege a matéria e o espírito. Fusão do belo e do racional, agrupa-se sempre molesta nas arrojadas criações do espírito humano, como no mistério sublimado da criação divina!"[516] O compositor é um pensador-artista. "A harmonia – a filha do céu –, não liberada em asas cândidas de neve, mas deixando-se adivinhar sob as vestes da formosa castelã, vem ainda hoje arrancar à instrumentação magistral do Sr. Carlos Gomes o triunfo merecido e brilhante." Na última frase está a informação e o "gancho" do artigo: "A Sra. D. Luiza Amat faz hoje o seu benefício". O discurso da crítica é mítico e ela sonha em comparar Gomes com Michelangelo, Beethoven e Verdi.

Carlos Gomes, entretanto, decepcionará em pouco tempo os profetas da nacionalidade. O músico obtém uma bolsa para estudar na Itália e lá se confirma como um seguidor fiel da tradição do canto lírico italiano. Seu *Il Guarany*, com libreto em italiano baseado em José de Alencar triunfará em 1870 no Scala de Milão. Na realidade, a aparição de Carlos Gomes é a realização de um sonho alimentado por muito tempo às escondidas pelos diletantes: dar à luz um Bellini, um Donizetti autóctone que fosse mais italiano que os italianos e, no entanto, fruto nacional.

A crítica de música irá se ocupar quase que exclusivamente da personalidade e dos sucessos de Gomes a partir da década de 1870. Sua aparição na cena musical brasileira é como um rito de passagem.

A partir de então, surge a imprensa especializada e os diletantes tendem a minguar, os folhetinistas retiram-se para dar lugar aos críticos musicais de profissão. Mesmo assim, vêem-se nas publicações especializadas os partidos de prima-donas. Já em outubro de 1851, o *Diário do Rio de Janeiro* estampa o anúncio da *Gazeta Musical do Brasil*, que tem como redator-em-chefe José Solano de Chirol, impressa na Tipografia J. F. da Silva.[517] "Publica-se três vezes

516. "Teatro – Ópera Nacional". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/10/1861. p. 02.
517. Não foram localizados exemplares do periódico. Não constam das coleções da Biblioteca Nacional nem de outras coleções públicas. Segundo depoimento da musicóloga Mercedes Reis Pequeno, que pesquisou a imprensa musical no Brasil, o jornal de Chirol não figura em nenhum catálogo que ela tenha consultado.

por mês, nos dias 10, 20 e 30, e cada mês é sempre acompanhado de uma peça de música moderna para piano ou piano e canto. Este jornal dá todos os motivos musicais de vulto, quer do Brasil, quer da Europa. Publica as biografias dos artistas célebres, compositores, atores e instrumentistas, quer nacionais, quer estrangeiros, enfim fala de tudo quanto diz respeito à música."[518]

Está semeado o terreno para o surgimento de grandes críticos, ainda que os "pelotiqueiros" dos conceitos tenham continuassem *ad nauseam* a aparecer. Uma charge no jornal *Entreato*, intitulada "Alegoria", representa um malabarista vestido com um cinto no qual se lê o nome da publicação. E a legenda avisa: "Falamos da crítica que investiga a verdade na natureza, que aprecia e admira o belo onde o encontra e estigmatiza e censura os vendilhões que fazem mercado das letras e da arte". [519] É o crítico diletante professando a auto-ironia.

Aos poucos, esse tipo de figura será colocada num plano menor. Um especialista como Oscar Guanabarino, professor de piano, começa suas atividades em 1879, na *Gazeta Musical e de Belas-Artes*. Reinará pelos próximos decênios. A ópera continuará sendo o objeto dominante da crítica, mas a música alemã e os compositores nacionais começarão a modificar a cena. Com a ascensão de Carlos Gomes, encerra-se a era da paixão desenfreada pelo *bel canto*. E se encerra também um tipo de visão de mundo expressa pelo folhetim teatral.

518. Anúncio publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, 08/09/1861. p. 02.
519. *Entreacto*, 21 de setembro de 1860, "Allegoria" encartada entre as pp. 03 e 05.

9

DA UTILIDADE DO DILETANTISMO

Para uns, não passava de taquigrafia das emoções. Houve quem preferisse flanar com os ouvidos. Outros ainda foram coquetes, manifestaram paixões via texto, compraram polêmicas, tomaram partidos, fantasiaram, confundiram música com costumes e política, imaginaram a fisiologia das palmas num Rio de Janeiro que deveria imitar obrigatoriamente os *feuilletons* de Paris, centro irradiador da grande arte do início do século XIX. Na epiderme, a crítica musical brasileira no seu nascedouro foi superficial, juvenil e por isso deve ser considerada como uma crítica "menor" (em maturidade e densidade de análise), parcialmente incapaz de assumir todas as tarefas do ofício. Surgiu na ressaca colonial do governo de Dom Pedro I, quando ainda cantavam e exerciam poder os *castrati*. Atravessou o vazio institucional e cultural da Abdicação, resistiu à inexistência de programação da Regência, tomou fôlego no início da Maioridade de Dom Pedro II. Chegou ela própria à idade da razão sob a batuta emocional de Carlos Gomes, herói nativista do Segundo Reinado. Que possível "teoria da crítica folhetinesca" poderia surgir dessa atividade tão errática? Trata-se de um gênero específico, diferente do folhetim ficcional ou da crônica clássica. A princípio, é razoável afirmar que a crítica consiste em um processo vicário, alegremente subjugado à programação musical da capital do Império do Brasil, de sua vida musical, em última instância. A crítica folhetinesca mescla registros de pensamento e pontos de vista; é uma crônica em que a opinião pessoal do autor, suas impressões superficiais e suas convicções profundas se somam para analisar um fenômeno artístico passageiro; sem possibilidade de ser registrado na íntegra, cumpre ao crítico fazê-lo, muitas vezes, quantas sejam necessárias. A crítica folhetinesca produziu um gênero distinto da crônica e da análise musical pura e simples. Ela retrata a vida, as reações do público, mas também ensaia a análise. Realiza estética seriada, marcada pelo efêmero. E capitula nesta, pois não consegue tirar todas as conseqüências da manifestação musical. Mesmo fracassada em realizar o retrato verbal da estrutura da música, ela funciona como registro e, muitas vezes, retrato artístico de um objeto também artístico.

Por outra parte, resumir o papel exercido por três gerações de críticos-folhetinistas brasileiros é uma ginástica redutora. A crítica, evidentemente, não passou, nesse meio tempo, de diletantismo de jornalistas literatos. Folhetinistas e diletantes formaram uma única entidade. O folhetinista nada mais era que o melômano empunhando a pena e as tiras de papel em que escrevia seus textos para a tipografia, muitas vezes na mesma noite em que assistia a uma ópera, a um concerto; talvez eletrizado (verbo da época, indicando o progresso científico) pelo desempenho de uma cantora ou de um virtuose com os quais simpatizava.

Sim, crítica era puro exercício digressivo para agradar a leitora da província, o intelectual entediado com a vida urbana sem atrativos maiores que Stoltz, Barbieri, Fasciotti, La-Grange, Candiani. Ao longo de mais de trinta anos, o folhetim deu conta de batalhas entre sopranos, refregas políticas nos bastidores dos teatros. Também narrou as transformações estilísticas, as práticas interpretativas, as mudanças do gosto. Seu objeto de paixão se manteve quase igual, embora à mercê dos modismos. Os métodos também não ultrapassaram, com raríssimas exceções, o impressionismo e a fisiologia da frivolidade. A crítica era um aspecto do gênero crônica folhetinesca. A análise, neste sentido, ocorreu vez por outra. Poucos foram capazes de atingir o fulcro da linguagem musical e os que o fizeram, suspenderam a pena por instantes para pensar no leitor leigo. De 1826 a 1861, o público leitor da crítica se expande, multiplica-se, atinge todas as classes. Em três décadas, se o discurso não amadureceu muito rapidamente, ele ganhou repercussão na opinião pública, expressou-a, formou uma corrente comunicativa onde o teatro lírico fazia o papel de divertimento maior.

O folhetim crítico teatral, no entanto, para além da sujeição ao gosto do público crescente, foi um fator determinante na evolução da vida musical do Brasil independente. O texto frívolo é claro sintoma de imaturidade intelectual. Ajudou, contudo, a formar o gosto de um público amplo que em grande parte não ia à ópera ou aos concertos, mas se fiava nas resenhas sobre os eventos. Ele fez papel didático e pedagógico, embora não se associasse diretamente ao ofício acadêmico e não se ocupasse, por isso, em elaborar conceitos estéticos. A crítica foi autônoma, e visou à diversão de seus leitores. Além disso, os folhetinistas diletantes atuaram diretamente na produção musical, na orientação de empresários, auxiliando ou prejudicando músicos, colaborando na carreira de jovens talentos, abatendo definitivamente reputações, excitando a imaginação dos leitores diletantes. Sem o folhetim crítico, o público teria permanecido na ignorância das correntes estéticas e artísticas da época, e os artistas e empresários sem um ponto de referência, ou, então, motivo de ódio. Foi pedagógica, poética, destrutiva – sismógrafo das opiniões e do gosto de um determinado tempo.

No período tratado neste ensaio, a crítica revelou-se tão ou mais presente e agitada que os músicos em atividade na capital do Império. Ela colaborou no surgimento de grandes carreiras literárias, que se exercitaram na fruição artística e levaram a experiência para suas posteriores obras de maior fôlego literário. Assim, a obra de um Martins Pena é vazada direta e inteiramente na experiência e nas sensações do ouvinte diletante. Sem o concurso da crítica, muitas das peças do autor perderiam parte de sua essência e da motivação – ou então não existiriam. O mesmo vale para José de Alencar; suas narrativas românticas da juventude estão banhadas nas águas turbulentas do Teatro de São Pedro. Machado assestou o ouvido para seus primeiros poemas nas noitadas operísticas. Quanto a Gonçalves Dias, sua contribuição à sutileza da observação no âmbito musical só acrescenta ao seu portentoso perfil poético. Embora em grande parte desprezadas ou refugadas nas obras completas desses escritores, com ou sem a anuência deles, as suas aventuras na crítica formam um corpo de textos canônicos para o entendimento da trajetória dos seus respectivos pensamentos e para o imaginário dos primeiros intelectuais da nação em progresso. E sua contribuição à série da crítica de arte como um todo foi essencial.

A seleção de textos canônicos deste gênero, a grande maioria inédita em livro, apresentada no Anexo, é a prova maior do fato. Preso às trepidações e confusões das temporadas líricas do império, muitas vezes comprometido com interesses comerciais, o folhetim crítico é, mais do que tudo, um nervo pulsante, o fragmento cristalino de uma vida musical hoje esquecida. Não restaram muitas partituras da época até hoje tocadas. Certamente por força do nacionalismo, o período foi desprezado pelos professores de música e historiadores. A crítica traz à tona Stockmeyer, Ribas, Giannini e outros compositores cujas obras se extraviaram no tempo. Ela se desenvolveu no contexto da estética da interpretação; quase não considerou as obras como linguagem, tendo preferido abordar as óperas por meio da maneira como os cantores a abordavam, pois eram os cantores, e não os compositores ou encenadores, que chamavam a atenção e tinham a missão de materializar e comunicar a obra de arte. A crítica, também ela, permaneceu oculta nos jornais antigos, desconsiderada pela historiografia literária, menosprezada pela musicologia histórica. Mas basta lê-la em retrospectiva para descobrir o fascinante universo que retrata: os hábitos do público, os procedimentos de execução, as manias, as paixões, os descaminhos de uma vida musical inconstante, feita de modismos e adaptações. Provavelmente, porque os estudos sobre o gênero folhetinesco realizados no Brasil se detiveram ao aspecto puramente literário desse espaço de variedades dos jornais novecentistas e tenderam, assim, a menosprezar outros tipos de texto. Consagrou-se até o adjetivo "folhetinesco" para designar um tipo de literatura. Na linguagem coloquial, "Folhetim" virou apenas modalidade de ficção.

A vida musical retratada nos textos recolhidos e analisados se resumia dramaticamente aos diletantes e aos músicos fixos, que geralmente trabalhavam para o Teatro de São Pedro e para a Capela Imperial. O restante era formado por cantores de temporada, que passaram e deixaram semente nas impressões da crítica. Eram geralmente cantores que vinham de Paris e davam conta de um repertório italiano; e aqui fica uma questão a ser resolvida futuramente: como se operou o trânsito de músicos do Conservatório de Paris e da Ópera de Paris diretamente ao Teatro de São Pedro e Teatro Provisório? Se grande parte das óperas representadas em 35 anos era italiana, as produções vinham através da França e a influência sob o gosto local foi mais francesa do que italiana, uma vez que a ópera italiana constituía uma espécie de linguagem internacional, bem como a postura crítica expressa no folhetim, contaminada inevitavelmente pelo *feuilleton* parisiense. Assim, é curioso que duas das maiores intérpretes do vanguardista Berlioz – Charton e Stoltz – tenham feito longas temporadas no Brasil sem ter cantado um única peça do compositor francês; interpretavam somente ópera italiana. Das comédias e *grand óperas* de Rossini, aportadas aqui no impulso napoleônico ainda no governo de Dom João VI, às invenções épicas de Verdi e Meyerbeer, tudo acontecia pelo filtro do gosto médio parisiense. Desse modo houve um desvio no desenvolvimento da recepção musical na corte brasileira. Caso as referidas cantoras, por exemplo, tivessem vindo ao país com repertório berlioziano, talvez a rota do gosto e da prática musical tivessem sido bem diferentes. Elas concederam às preferências bem definidas e consolidadas do público. Este, de sua parte, era formado por diletantes – o contingente principal daquela vida cultural. Os diletantes assistiam ao vaivém de estrelas e espetáculos. Praticavam um sonho de Paris, que os folhetinistas prolongavam e simulavam. Uma das funções laterais da crítica do período foi criar ilusões de noites inesquecíveis, de desempenhos que deveriam ficar na história. No carrossel dos espetáculos, o ponto fixo era apenas um: o diletante-crítico, desinformado sobre o rumo dos acontecimentos artísticos europeus, também ele iludindo-se em italianidades. Mesmo mergulhados na gratuidade, no modismo e no festival de vaidades vocais, os diletantes folhetinistas traem uma vontade no período estudado: por contraste, atribuem a José Maurício o papel de entidade tutelar da música nacional; por desejo, no final, coroam Carlos Gomes como o esperado. O Mozart brasileiro era repositório do austero saber jesuítico da Colônia, primando pelo classicismo e a reserva, tudo o que a crítica não era e nem poderia ser, pois representa um momento de liberação de idéias reprimidas por três séculos de censura. Mas adota o Padre Mestre como patrono, entidade nativista, esperando que o rigor perdido se restitua nas novas gerações de compositores. A aparição de Gomes representa, para os críticos, a chegada do messias da nacionalidade. O desejo quase-messiânico

pela aparição de um continuador da arte local está implícito em boa parte dos textos abordados. Gomes preenche uma função mítica no imaginário dos folhetinistas – e, por extensão, do público.

Portanto, a crítica de folhetim trabalhou mais pela memória e o progresso musicais do que muitos tratados ou instituições oficiais, ou ações oportunistas deste ou daquele artista engajado em supostas políticas culturais. Embalada na liberdade de expressão que vibrava nas páginas dos jornais da Corte do Brasil, e com a cultura adquirida com a Ilustração européia, a crítica representou e conservou todo um mundo que se perdeu e que só encontra existência nela. Contou a história, como nenhum outro empreendimento textual teria sido capaz de fazê-lo: desde o íntimo prazer estético daquele que estava – meio anônimo, comovido, indiferente ou irritado – assistindo a tudo no meio do público. Se a história que narrou não foi especialmente fecunda em produções locais nesse período, por isso ela não pode ser responsabilizada, pois soube valorizar aqueles músicos locais que se apresentaram com talento e separou o joio do trigo internacional.

Ela traz ao exercício contemporâneo da crítica musical lições fundamentais. Como não foi preservada, não inseminou a prática do século seguinte. Muitos dos vícios e cacoetes, muitos dos erros e oportunismos, paixões e redundâncias não teriam sido cometidos caso o cânone dos textos do começo dos Oitocentos tivesse sido estabelecido. Muito das características paroquiais e viciosas do público de música erudita brasileiro vem desses tempos remotos e movimentados. A crítica, hoje agônica, mas ainda atuante, teria de onde retirar a força e a justificativa para continuar, pois ainda mantém características que a vinculam à prática passada. Apesar de tudo, e como seus antepassados imaturos o demonstram, a crítica continua sendo uma metalinguagem legítima e útil. Além do que ela vira rapidamente documento histórico e material precioso para o saber musicológico, e outros saberes.

← p.206

10

FONTES

Bibliografia

ALEGRIA, José Augusto. (ed. e intr.) *Discurso Apologético. Polémica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, Natural do Arcebispado da Bahia. Bahia, 1734.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian,1985.

ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena – Revista Hebdomadária das Páginas Menores do Correio Mercantil.* São Paulo, Tipografia Alemã, 1874. Série de folhetos que publicara, em 1854-1855, no *Correio Mercantil*, coligidos pelo Dr. J. M. Vaz Pinto Coelho.

________. *Obra Completa.* Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1960.

________. *Coleção de Melhores Crônicas.* Seleção e prefácio de João Roberto Faria. São Paulo, Global, 2003.

ANDRADE, Ayres. "Um Rival de Liszt no Rio de Janeiro". In: *Revista Brasileira de Música* I/1 (1962): 27-50.

________. *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo: 1808-1865, Uma Fase do Passado Musical do Rio de Janeiro à Luz de Novos Documentos.* 2 vols. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira.* São Paulo, Martins, 1972. 1ª ed. 1928.

________. *Modinhas Imperiais.* São Paulo, Casa Chirato, 1930.

________. *Compêndio de História da Música.* 2ª ed. São Paulo, L.G. Miranda, 1933.

________. *Aspectos da Música Brasileira.* 2ª ed. São Paulo, Martins, Brasília: INL, 1975.

________. *Pequena História da Música.* 9ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.

ARAUJO, Mozart de. "A Aculturação Musical no Brasil". In: *Revista do Instituto Brasil – Estados Unidos* (1950): 46-51.

________."Sigismundo Neukomm: Um Músico Austríaco no Brasil". In: *Revista Brasileira de Cultura* 1/1 (1969) 61-74.

ARTE *de Música, Para uso da Mocidade Brasileira, Por Um seu Patrício.* Rio de Janeiro, Tipografia de Silva e Porto, & Cia, 1823.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, vol. III. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. "A Imperial Academia de Música" e "Ópera Nacional e o Canto em Vernáculo" . In: *Anais do 1º Congresso de Língua Nacional Cantada.* São Paulo, Departamento de Cultura, 1938.

________. *Relação das Óperas de Autores Brasileiros.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938.

________. *150 Anos de Música no Brasil.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

________. "Sigismund Neukomm, An Austrian Composer in the New World". In: *Musical Quartely* 45 (1959): 473-483.

AZEVEDO, Moreira de. "Sociedades Fundadas no Brasil Desde os Tempos Coloniais Até o Começo do Atual Reinado". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo 48 (1884): 265-322.